Rok I. Lwów, 1. Czerwca 1919. Nr. 17. i 18.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . .	40·—	Marek . .	24·—
Półrocznie:	K . .	20·—	Marek . .	12·—
Kwartalnie:	K . .	10·—	Marek .	6·—

ŻYCIE POWRACA...

Z powrotem normalnych stosunków, świat nasz muzyczny zaczyna zwolna głowę podnosić i oczy przecierać po kilkoletnim śnie, zaiste ciężkim, straszliwym... Rozjaśniony horyzont polityczny napawa serca otuchą, zamarłe życie budzić się zaczyna, pojawiają się coraz częściej koncerty, artyści zamiejscowi zaczynają zaglądać do Lwowa.

Ale najważniejszym objawem tego życia nowego jest praca organizacyjna, dążąca do wskrzeszenia dawnych stowarzyszeń czy też zastąpienia ich nowemi. Widocznie, potrzeba i konieczność zainicjowania celów jakichś nowych, zbliżenia się wzajemnego, ustawienia w szeregi i rozpoczęcia pracy na dobre, zaczyna się odzywać z siłą niedopuszczającą dalszego ociągania się.

Instynkt zrzeszania się zrodził w lwowskich kołach muzycznych myśl utworzenia związku muzyków polskich, która jednakże wzięta pod rozwagę, została zaniechana z powodu, że pierwszeństwo w tym wypadku należałoby koniecznie zostawić Warszawie, jako miastu posiadającemu w swych murach znacznie większą ilość muzyków zawodowych niż Lwów. Z Warszawy zresztą jako ze stolicy wyszła już nawet inicjatywa utworzenia związku obejmującego muzyków w całem Państwie. Lwów natomiast zatrudniający w pierwszym rzędzie wielką ilość osób oddanych nauczaniu muzyki, i kultywujący muzykę może głębiej i intenzywniej niż Warszawa, ale na zewnątrz na skalę nie tak szeroką i okazałą, powinien działać w tym właśnie szczuplejszym zakresie i zapomocą zjednoczenia sił nauczycielskich dążyć do osiągnięcia pożądanych rezultatów zarówno dla sztuki polskiej, jak i dla spraw zawodowych. Utworzeniem „Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego“ postawiono pierwszy krok na drodze do tego celu. Stowarzyszenie to powstaje też właściwie w miejsce dawnej filji austryjackiego Związku muzyczno-pedagogicznego i z temi samemi zadaniami tylko w innym duchu podjętymi i bez potrzeby ukrywania się pod obcy płaszcz.

Wypracowany już i gotowy do zatwierdzenia władz rządowych statut Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego wymienia na wstępie jako cel: rozwój i podniesienie pedagogji muzycznej oraz poprawę gospodarczego i społecznego położenia osób trudniących się nauczaniem muzyki. Pierwszym środkiem do uzyskania tych celów będzie zjednoczenie polskich nauczycieli i nauczycielek muzyki. A następnie cały szereg zadań rozwija się przed Związkiem: ustalenie norm obowiązujących

w wykształceniu nauczycieli muzyki, ujednostajnienie sprawy egzaminów i świadectw, tudzież uregulowanie tytulatury, popieranie reform w zakresie pedagogji muzycznej, wnoszenie memorjałów i petycyj do władz w sprawie nauczania muzyki lub w interesach nauczycielstwa muzycznego. Związek będzie urządzał perjodyczne zebrania w celu dyskusji nad sprawami obchodzącemi ogół członków, nadto zaś popisy uczniów, produkcje, demonstracje, wykłady i odczyty. Ma dalej obowiązek założenia bibljoteki nutowej i książkowej, oraz o ile możności doprowadzenia do skutku szkolnych wydawnictw muzycznych. W zakresie gospodarczym będzie obowiązany założyć: biuro pośrednictwa pracy, konsum, kasę chorych, kasę pogrzebową, kasę pożyczkową i zapomogową, wreszcie umożliwić ubezpieczenie na starość. Jak widzimy zatem, szerokie pole otwiera się przed wydziałem ukonstytuowanym niedawno i podzielonym na komisje: szkolną, gospodarczą, artystyczną i odczytową, które rozpoczynają już pracę niebawem. Miejmy też nadzieję że piękne te zamiary przybiorą w niedalekiej przyszłości kształty konkretne, i wyjdą na pożytek sztuce i nauczycielstwu. A zarówno obecny stan sztuki zdanej na niełaskę losów, jak i położenie nauczycielstwa w wielu wypadkach bardzo opłakane, oczekują chwili poprawy stosunków z niecierpliwością.

Zupełny inny zakres działania wytknęło sobie Lwowskie „Koło muzyczne" reaktywowane po kilku latach pauzy. Koło zamierza podjąć na nowo koncerty i produkcje poświęcone przeważnie muzyce komnatowej, w czem należy rozumieć wszelką muzykę poza dramatyczną, symfoniczną, oratorjową i kościelną. Nie rozporządzając na razie lokalem własnym „Koło muzyczne" będzie produkcje swoje urządzać w lokalach innych towarzystw, trzymając się granic wyżej określonych; nie wejdzie zatem w drogę ani Towarzystwu muzycznemu ani towarzystwom śpiewackim. Zresztą celem „Koła" jest więcej wywołanie zajęcia dla pewnego rodzaju muzyki lub pewnego jej kierunku, niż dostarczanie produkcyj zadowalających różne gusta w pewnych miarowych odstępach czasu. Idzie tu przedewszystkiem o inteligentne słuchanie wszelkiej muzyki, dlatego w produkcjach tych odgrywać mają pierwszorzędną rolę odczyty, informacje i demonstracje pewnych poszczególnych objawów życia muzycznego. Muzyka polska ma być na pierwszym planie trzymana, ale z pewną predylekcją dla najnowszych jej produktów, przez co stworzyć się może pożądana arena dla talentów młodych.

W tym duchu prowadzono „Koło" przed wojną od roku 1908, myśl zaś zasadnicza została i nadal zatrzymana. Przygotowania do pierwszego koncertu już są w drodze, nie pozostaje nic innego jak życzyć młodej instytucji powodzenia. Jeżeli tylko powiedzie jej się istotnie stworzyć pewną atmosferę dokoła uprawianej u nas muzyki, atmosferę wyższych aspiracji artystycznych, głębszego pojmowania sztuki i czystych w niej upodobań, to już cel swój osiągnie i zasłuży się poważnej sprawie jak najlepiej.

St. Niewiadomski.

Dr. Józef Reiss.

FRANCISZEK LISZT W KRAKOWIE I W WARSZAWIE W R. 1843.

Ruch koncertowy Krakowa był w połowie ubiegłego stulecia bardzo słaby; od czasu do czasu wystąpił jakiś przejezdny wirtuoz o podejrzanych kwalifikacjach artystycznych, spiewak, skrzypek, pianista czy też wirtuoz na gitarze, a jedynie do wyjątków należał występ sławniejszych muzyków: *Paganini,* który w r. 1829 koncertował w Poznaniu i w Warszawie, ominął Kraków, pianista *Zygmunt Thalberg,* wracając z Warszawy do Wiednia w r. 1841 zapowiedział wprawdzie w Krakowie koncert, zatrzymał się nawet w Krakowie, lecz koncertu nie urządził, przypatrzywszy się zaściankowym stosunkom, panującym w jego życiu muzycznem. Pełną satysfakcję za tę obelżywą zniewagę miał Kraków, gdy w marcu 1843 r. doniosła „Gazeta krakowska" (Nr. 67), że „sławny fortepianista *P. Liszt* przybędzie do Krakowa i w niedzielę 26. marca da wielki koncert w sali p. Knotza" (tj. w dzisiejszej sali „Saskiej").

„Artysta tak znakomity, mający wziętość europejską, tem milej przyjęty będzie" — pisała „Gazeta Krakowska" — „że nie mogący się z nim równać p. Thalberg ubliżył Krakowowi swojem pełnem próżności oświadczeniem, że tu wcale nie ma chęci dawać koncertu. Pan Liszt umiał nas lepiej ocenić i pewnie w oczekiwaniach swoich zawiedzionym nie będzie."

Istotnie nie zawiódł się Liszt. Mimo wysokich cen biletów, na trzech koncertach jego, urządzonych dnia 26., 27. i 29. marca „grzmiące oklaski i okrzyki entuzjastyczne rozlegały po każdej sztuce a podczas drugiego koncertu rzucono kilkanaście wieńców; trzeci koncert odbył się na rzecz ubogich; dochód zebrany przez Towarzystwo dobroczynności, wynosić miał do 7.000 złp.“ *)

Rzecz znamienna, że po koncercie nikt nie miał odwagi czy też nie chciał napisać recenzji. Dopiero 3. kwietnia pojawiło się w „Gazecie Krakowskiej“ sprawozdanie, podpisane inicjałami A. N., kreślące „pokrótce grę sławnego Liszta.“

„Na wszystkich trzech koncertach“ — pisał sprawozdawca — „natłok słuchaczy był niezwyczajny, niedoświadczony, niewidziany w Krakowie. Zazwyczaj niejeden partacz, których w te dwa ostatnie lata — prócz *Kellermanna* i *Hausera* — nasłuchaliśmy się dosyć, — zwabiał, a raczej wyżebrywał potroszę miłosiernych słuchaczy; nie żałowano mu nawet oklasków, a nawet przesadzonych filipik po gazetach, ale każdy z mocnem postanowieniem: że gdyby chciał dać drugi koncert — uciec, schować się przed nim, jak przyjdzie z biletami i zamknąć mu drzwi przed nosem.

Na koncert drugi Liszta jeszcze większy był natłok niż na pierwszy; na trzecim, żeby się słuchacze nie popiekli z gorąca, musiano otworzyć w czasie koncertu szklane drzwi od galerji dziedzińcowej!

Z jakim zapałem słuchano go, to równie trudne jest do skreślenia, jak sama gra wirtuoza; po każdej sztuce rzucano mu wieńce i nie wołano, lecz wrzeszczano *brawa!* Trzeba było widzieć te fizjognomje zachwycone, zdziwione, omamione aż do szału, niektóre aż do śmieszności nawet! Ten z przymiloną twarzą i otwartemi usty, patrząc w niego jak w tęczę, zdawał się, że pragnie swoją duszę wdmuchnąć mu do rękawa, aby się do palców jego więcej zbliżyć i rozkoszą gry mógł napoić; tamten z wyłupionemi oczyma, i otwartemi usty, — bo podziwienie wielu słuchaczom i widzom szeroko usta otwiera — zdawało się, że go myśli pochłonąć, zjeść, aby sam Lisztem został; bo też gra Liszta musi koniecznie złudzić, zachwycić, opanować, omamić!

On jest panem swojego instrumentu i duszy swego słuchacza, gra jego jest zbiorem wszystkich obrazów, wszystkich uczuć, on garściami jedne i drugie rozrzuca dokoła siebie. Dopiero zdaje ci się, że wśród piorunów i grzmotów ulatuje w niebo, otoczony wieńcami chwały, znika i tylko echa jeszcze zdają się powtarzać piorunujące tony jego; naraz słyszysz go znowu jakby się z pod ziemi wydobywał, jakby udawał żal, iż ci tyle strachu narobił... i zaczyna pieścić twe ucho słodyczą flażeoletów lejących się potokiem; i znowu wpada w olbrzymie akordy, uderza cię ich potęgą; pogromca duszy twojej nakazuje ci osłupienie, potem nagle uśmiecha się do ciebie, rozwesela cię i jakiemś niepojętem radowaniem przepełnia, że sam nie wiesz, co masz o tem pomyśleć... bo on też tego chciał właśnie, ażebyś myśli swoich zebrać i z niemi do końca trafić nie mógł.

Słowem Liszt jest malarzem, muzykiem, poetą.

...Niektórzy zarzucają mu brak czułości, tego t. zw. *sentimentale;* być to może i bardzo może; katarakta Niagary nie ma także w sobie *sentimentale*... gra Liszta jest olbrzymia, kolosalna, ulana z bronzu.“

W kilka dni po tem sprawozdaniu kilka zajmujących szczegółów zamieścił dodatkowo *Hilary Meciszewski* w artykule p. t. Liszt w Krakowie:*)

„Przybycie Liszta do Krakowa poprzedziła zapewne wielka i zasłużona sława (przecież lubo wszystkie bilety na pierwszy koncert rozprzedane zostały przed przyjazdem jeszcze jego, rozkupiono je więcej przez ciekawość, lub idąc za popędem owego starożytnego *servum pecus,* które, jeżeli gdzie, to niezawodnie w Krakowie dzierży berło od niepamiętnych czasów, ...aniżeli w hołdzie nadzwyczajnego talentu artysty).

Właściciel hotelu węgierskiego chcąc uczcić przybycie znakomitego swego współrodaka, oświecił hotel wieczór dnia tego, kiedy go się spodziewano. Hołd tak nadzwyczajny nie podobał się bardzo wielu; bo Krakowianom zdawał się być nieco przesadzony — i patrząc na jaśniejący hotel Knotza, ci sami, którzy w sześć dni później wynosili Liszta na ręku do pojazdu, uśmiechali się z politowaniem. Tak bowiem u nas niezwyczajnem jest uniesienie i entuzjazm i Liszta dopiero trzeba było, żeby

*) „Gazeta Krakowska 1843 Nr. 71.

„Gazeta Krakowska“ 1843, Nr. 79, czwartek 6-go kwietnia.

poważnych krakowskich patrycjuszów rozruszać, rozkołysać — rozszaleć.

....Na drugi koncert dany zaraz nazajutrz pomimo wysokiej ceny biletów, roze wano je można powiedzieć w mgnieniu oka. Na galerji, skąd grę artysty najlepiej podziwiać było można, stołki pierwszego rzędu stały się celem zabiegów nadzwyczajnych i w Krakowie przynajmniej zupełnie dotąd nie znanych. Zamykano je bowiem na łańcuchy i kłódki, a kto tego uczynić zaniedbał, mógł wprawdzie słyszeć, ale widoku zrzec się całkiem musiał. Zapowieść (sic) trzeciego koncertu — jeżeli można podwoiła jeszcze ten zapał.

W kilka godzin nie można już było dostać biletu na żadne miejsce i za żadne pieniądze! Galerję w sali skuto żelazem i łańcuchami w najściślejszem tego słowa znaczeniu — a jednakże mimo tych niesłychanych starań o zapewnienie miejsca, z któregoby i słyszeć i widzieć można było — właściciele tak obwarowanych krzeseł słyszeli tylko, ale nie widzieli nic wcale, bo na sześć godzin przed koncertem wszystkie krzesła na galerji zostały nie zajęte — lecz szturmem zdobyte! pękły łańcuchy — otworzono siłą kłódki i prawo tylko pierwszeństwa utrzymało się przy posiadaniu i szanowanem jeszcze było...

Dochód z trzeciego i ostatniego koncertu ofiarował Liszt ubogim — i ubodzy też wyszli na tem najlepiej, gdy ostatni koncert był ze wszystkich najliczniejszym. Dla zaspokojenia nadzwyczajnej liczby żądających, musiano zwiększyć liczbę biletów — kosztem nawet wygody słuchaczy; bo zamiast stygnąć zwiększał się owszem zapał i chęć powszechna, aby go słyszeć i widzieć raz jeszcze. Mówią, że kapitał zebrany z tego koncertu Towarzystwo Dobroczynności ma zamiar lokować osobno pod nazwiskiem „funduszu Liszta"...

Spiesząc do Warszawy, musiał nas Liszt pożegnać choć z żalem. Nie mógł się jednak wymówić gościnności Krakowian i mimo ograniczonego czasu przyjął zaproszenie na obiad pożegnalny, którym go zamierzyli uczcić znakomitsi tutejszego miasta obywatele i miłośnicy sztuki, której jest arcykapłanem. W dniu więc 30. marca odbył się zaimprowizowany dla niego festyn; w czasie którego szanowny gospodarz obiadu po krótkiej przemowie wzniósł na cześć znakomitego gościa toast: „niech żyje!" Obecny obchodowi temu śpiewak niegdyś okolic Krakowa, jak gdyby laurem uwieńczył imię Liszta pieśnią, ale to pieśnią, którą w sędziwym już wieku natchnęły ten sam zapał i ogień, jakie znamieniowały dopóki na niej nie umilkł, każdy śpiew młodocianej niegdyś jego lutni...

Na te oznaki publicznej części odpowiedział Liszt toastem, godnym szlachetnego jego serca!... Powtórnym okrzykiem „niech żyje!" odpowiedzieli obecni na jego słowa i wziąwszy na ręce, wynieśli go do czekającego pojazdu! Kilkanaście powozów i mnóstwo obywateli towarzyszyło Lisztowi aż do granic Królestwa Polskiego. Po drodze jeszcze zbierał on kwiaty, któremi zarzucona jest droga jego artystowskiego życia. Na rogatkach miasta w Prądniku i na samej nawet granicy przyjmowały go bandy muzyk wiejskich i melodją narodowych tańców składały mu hołd"....

Bliższych szczegółów o pobycie Liszta w Krakowie brak nam; nie wiemy nic o jego stosunku do wybitniejszych muzyków krakowskich, których niezawodnie odwiedził, jak to uczynił później w czasie swego pobytu w Warszawie wobec tamtejszych muzyków. Jeszcze w nekrologu *Wincentego Gorączkiewicza*, znanego organisty wawelskiego i kompozytora *) czytamy wzmiankę, że Liszt słyszał go i zapytany o zdanie o nim, miał powiedzieć:

„Nie wiecie nawet, kogo macie".

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Dr. Bronisława Wójcikówna.

MENUET W SONACIE FORTEPIANOWEJ

klasyków wiedeńskich i szkoły romantycznej.

(Ciąg dalszy.)

Tempo di Menuetto przedstawia u Haydna dwa typy. W pierwszym widzimy budowę ściśle perjodyczną. Okresy kontrastują z sobą pod względem tonacji, które pozostają do siebie w zasadzie w stosunku warjanty (C-dur, c-moll).

Pierwszy okres w całości lub też tylko motywy jego ukazują się wśród dalszych okresów, różniących się od pierwszego motywicznie. Ten powrót do pierwszego ustępu przypomina refren ronda.

*) *Ruch muzyczny* red. przez J. Sikorskiego, Warszawa 1858, Nr. 52.

Odnajdujemy zatem w Tempo di Menuetto sposób pisania *„en rondeau“*, pospolity szczególnie w epoce Lully'ego (1632—1688) i następców. Menuety, gawoty i inne tańce *„en rondeau“* były w owej epoce panowania suity — rzec można — modą.

Ponadto możemy dopatrywać się innego jeszcze zjawiska w fakcie, że menuet stając na ostatniem miejscu w sonacie, zbliża się do formy ronda. Wszak w innych sonatach ustępem końcowym z zasady jest rondo: menuet, zająwszy miejsca ronda — jako tempo di menuetto — sam upodabnia się w pewnej mierze do tej formy.

Przykład: Sonata Nr. 11, Nr. 19.

D r u g i t y p „tempo di menuetto“ przedstawia rozszerzenie trzyczęściowej formy $A/B/A'$, z kontrastującą częścią B w tonacji warjanty i z powrotem w części końcowej do motywów części pierwszej.

Przykład: Sonata Nr. 25.

M e n u e t z w a r j a c j a m i, zawarty w sonacie A-dur (Nr. 6.), składa się z tematu i z 5 warjacji. Temat zbudowany z 2 repriz, obejmujących po 8 taktów, jest przykładem najprostszej 2-częściowej formy. Jest to też jedyny w Haydna sonatach menuet w formie pierwotnej. Zjawisko to tłumaczy nam okoliczność, że menuet jest tu tematem warjacji.

Warjacje: 1-sza. 3-cia i 4-ta są warjacjami figuratywnemi; choć w małym zakresie, widzimy już i tu sztukę warjacyjną Haydna. Subtelnym ornamentem opisuje on linję melodyjną, nie niszcząc nigdzie jej zasadniczych konturów. Warjacja 2-ga wyzyskuje efekty dźwiękowe przez przeniesienie tematu do głosu średniego. Takie powtarzanie tematu lub motywów w różnych rejestrach głosowych jest jedną z dość znamiennych cech stylistyki Haydna.

Mimo r o z m a i t o ś c i f o r m y menueta Haydnowskiego widzimy pod innymi względami ściśle prawie zachowanie pewnych właściwości. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do harmoniki. Stosunki harmoniczne w złożonej trzyczęściowej formie menueta Haydnowskiego przedstawią nam formuły następujące.

I. Dla zasadniczej tonacji durowej:

$$A - B - A$$
$$T - v - T,$$ [1])

przyczem A przedstawia się harmonicznie wzorem:

$$T - D - T, \text{ zaś}$$
$$B:\ t - P - t.$$

II. Dla zasadniczej tonacji mollowej:

$$A - B - A$$
$$t - V - t,$$

przyczem A przedstawia się harmonicznie wzorem:

$$t - P - t, \text{ zaś}$$
$$B:\ T - D - T.$$

W podanych schematach harmonicznych uwzględniliśmy oczywiście tylko rzeczywiste modulacje do tonacji pokrewnych, pomijając przejściowe zboczenia do tonacji pokrewnych przy modulacji złożonej.

Pod względem melodyki i rytmiki wszystkie menuety mają cechy wspólne. Są to kompozycje wdzięczne i lekkie. Charakteryzują je zresztą te same cechy, jakie wogóle dla kompozycji Haydna są znamienne: żywość, jasność, prostota i ruchliwość. Niekiedy — w triach, utrzymanych w tonacjach mollowych — uderza Haydn w ton liryczny, rzewny, lecz zwykle jakimś rytmem nieoczekiwanym lub użyciem kontrastującego motywu melodyjnego zmienia nastrój, by znów powrócić do właściwego sobie tonu (n. p. Trio d-moll, takt 11; Sonata Nr. 3). Częste stosowanie punktowanych rytmów w menuecie jest jednym z tych szczegółów, które zapowiadają już scherzo. Właściwym bowiem ruchem menueta był pierwotnie gładki ruch ósemkowy lub ćwierciowy. Także inne szczegóły, jak prowadzenie melodji wielkiemi interwałami lub nagłe zmiany położenia melodji zapowiadają scherzo, które z czasem wyprzeć miało menuet z sonaty.

Menuet Haydna jest szczerym wyrazem jego serca prostego i spokojnego, więc też i słuchacza podobnie nastraja. „C' est une délicieuse impression qu' on éprouve au contact de sa fraîcheur, de sa grace pure, de sa libre aisance et de son harmonieux équilibre“ — pisze z subtelnem zrozumieniem charakteru twórczości Haydna Blanche Selva [1]). Słowa te w całej pełni odnieść można szczególnie do menuetów Haydna.

Sonaty fortepianowe M o z a r t a dają niewiele sposobności do śledzenia ewolucji formy

[1]) T — tonacja toniki, D — dominanty, S — subdominanty, P — paralell, V — warjanty. Wielkie litery oznaczają tonacje durowe, małe — mollowe.

[1]) „Rozkoszne jest wrażenie, którego doznaje się w zetknięciu z jego świeżością, jego czystym wdziękiem jego swobodą i harmonijną równowagą“. La Sonate, str. 63/64. (2-ème edition; Paris, Rouart, Lerolle et C-ie.)

menueta. W 17-tu bowiem sonatach widzimy dwa tylko menuety, a mianowicie w sonacie Es-dur (Nr. 9) i A-dur (Nr. 12). [1])

Obie sonaty są trzyczęściowe, menuet z triem, a więc w formie: A :||: B :||: A, zajmuje w nich miejsce środkowe.

Te same prawa proporcji rozmiarów i kontrastu, jakie wykryliśmy przy analizie menuetów Haydna, odnieść możemy także do menueta Mozarta. Różnice zaznaczają się najwybitniej w budowie harmonicznej menueta. O ile bowiem Haydn uwzględniał jedynie tonację warjanty lub dominanty, modulując do tych pokrewnych tonacji w samym menuecie, lub obierając je dla kontrastu, jako zasadniczą tonację tria, o tyle Mozart w obu menuetach używa tonacji subdominanty.

Schemat harmoniczny Mozartowskiego menueta z sonaty fortepianowej przedstawia się zatem następująco:

A — B — A

T — S — T, przyczem

i *A* i *B* wyraża się wzorem: *T — D — T*.

Ze względu na gładką, spokojną rytmikę i śpiewną kantylenę zbliża się Mozart w menuetach, jak wogóle w swej twórczości fortepianowej, raczej do Filipa Emanuela Bacha, w przeciwieństwie do Haydna, w którego kompozycjach niejeden już szczegół zapowiada Beethovena.

Z pośród 32 sonat fortepianowych Beethovena pięć zawiera menuet. Jak u Haydna, widzimy tu menuet z triem (sonaty Nr. 1, 7. 11, 18) i tempo di menuetto (Nr. 20). [2])

Te same prawa budowy formalnej, jakie stwierdziliśmy, analizując menuety Haydna i Mozarta, okazują swą moc obowiązującą także w odniesieniu do menuetów Beethovena. Tempo di Menuetto w sonacie G-dur Beethovena odpowiada drugiemu typowi tej formy u Haydna.

Wszystkie sonaty, w których występuje menuet z triem, są czteroczęściowe; menuet zajmuje w nich miejsce trzecie, następując po Adagio, względnie Largo (w sonacie Nr. 18 po Scherzo), a poprzedzając rondo (Allegro, Presto). Jest więc ogniwem łączącem między drugą częścią w tempie powolnem, a czwartą w tempie szybkiem. W ten sposób, łagodząc zbytnią ostrość i nagłość kontrastu, przyczynia się równocześnie do wzmożenia jego siły. Natomiast w sonacie Es-dur (Nr. 18) sam menuet ma charakter części powolnej, kontrastując tak z poprzedzającem go scherzem, jak z następującem po nim rondem.

[1]) Edition Peters.

[2]) Edition Peters.

Już w sonacie Haydna spotykamy określenie „Scherzando". Nazwana jest w ten sposób środkowa część sonaty cis-moll (Nr. 20), złożonej z trzech części: Moderato, Scherzando (Allegro con brio) i Menuetto. Scherzando to jest rondem. U Beethovena zaś mamy do czynienia ze scherzem właściwem, które — jak wspomnieliśmy — miało zająć miejsce menueta w sonacie. Liczebnie też ma w sonacie Beethovena przewagę scherzo. [1])

Pod względem formalnym scherzo w zasadzie nie różni się od menueta; jak menuet, ma formę trzyczęściową złożoną z triem (*A* :||: *B* :||: *A*). [2]) U Beethovena wszakże owo powtórzenie scherza po trio zazwyczaj nie jest dosłowne. Beethoven modyfikuje je w znaczeniu podobnem, w jakiem repriza w formie sonatowej lub trzecia część formy pieśni jest modyfikacją ekspozycji; często też dodaje na zakończenie codę.

Istotna różnica między menuetem a scherzem tkwi w ich charakterze, który wyraża się we właściwościach tematu, tak pod względem melodyki, jak rytmiki. W menuecie łagodna linja melodyjna, w scherzu — ostre kontrasty; w menuecie motyw, zajmujący jeden tylko takt, stanowi jednostkę rytmiczną (n. p. sonata Nr. 1.), w scherzu taką jednostką są często dwa (n. p. sonata Nr. 9.), trzy, lub cztery takty.

I menuet i scherzo wszakże odgrywają rolę elementów konstruktywnych tylko we wcześniejszej sonacie Beethovena. Jeśli przypomniemy sobie przyjęty powszechnie podział twórczości Beetovena na 3 okresy, okaże się, że są to sonaty z pierwszego okresu (Nr. 1—11) i drugiego (Nr. 12 — 27; 1801/1815). W sonatach z trzeciego okresu (Nr. 28 — 22; 1815 do 1827) obie formy, tak menuet, jak scherzo, zanikają. Natomiast zdobywają w nich sobie prawo obywatelstwa formy polifoniczne: fugata i fugi, oraz forma warjacyjna, która zre-

[1]) Sonaty: Nr. 2, 3, 10, 12, 15, 18, 29, oraz Nr. 4, 6, 9, 14, 31, w których odnośny ustęp nie jest nazwany Scherzem (Maggiore i Minore).

[2]) Wyjątek stanowi Scherzo z sonaty Nr. 18.

sztą i dla wcześniejszych sonat nie jest bez znaczenia.

Ostatnie sonaty Beethovena są najwyższym, niedoścignionym wyrazem doskonałości w zakresie tej formy. Zwartość budowy z zachowaniem wielkiej linji w rysunku wskazuje na to, że twórca zawsze miał na oku całość formy. Drobne, krótkie niekiedy tematy, lub też i motywy mają w sobie tak wielką potencję, że dzięki tematycznej robocie budują się z nich olbrzymie, imponujące formy.

O ile u klasyków wielka linja, r y s u n e k, jest rzeczą najważniejszą, o tyle u romantyków na plan pierwszy wybija się barwa, k o l o r y t. Możemy mówić o nim nie tylko w dziedzinie muzyki symfonicznej, lecz także w dziedzinie muzyki fortepianowej. Wyzyskanie kontrastu wysokich i nizkich tonów, oraz różnic dynamicznych — oto najważniejsze środki, zapomocą których kompozytor ów koloryt osiąga.

W przeciwieństwie do klasyków, lubujących się w wielkich formach, romantycy skłaniają się ku formom drobnym. Zainteresowanie się szczegółami, zwrot ku misternej motywicznej robocie sprawia, że romantycy nie opanowali formy wielkiej, stworzyli natomiast arcydzieła w zakresie form małych. Twórczość Beethovena jest z jednej strony zamknięciem epoki poprzedzającej, która dążyła do stworzenia i stworzyła wielkie formy instrumentalne; z drugiej strony tkwią w twórczości tej pierwiastki, które dały podnietę do rozkwitu minjaturowych, nastrojowych utworów epoki romantycznej.

III. Szkoła romantyczna.

Z pośród mistrzów epoki romantycznej — Webera i Schuberta uznać musi się w pewnej mierze za praecursorów; właściwymi romantykami są Schumann, Mendelssohn i Szopen. Między Weberem a Schubertem wszakże są różnice zasadnicze. Schubert jest lirykiem; to też w prostej linji dojść można od jego twórczości do właściwych romantyków i do Brahmsa. Cechą twórczości Webera jest dramatyczność, tak, że raczej szukać w nim można pokrewieństwa z wielkimi dramatykami: Berliozem, Wagnerem, Straussem.

Różnice te między Schubertem a Weberem stwierdzić możemy również w dziedzinie muzyki fortepianowej, a w szczególności sonaty i zajmującego nas menueta.

W e b e r pozostawił cztery sonaty fortepianowe, z których trzy [1]) zawierają menuet. Wszystkie te sonaty są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce drugie (Nr. 1, 2) lub trzecie (Nr. 4). Pod względem formalnym (jako menuet z triem) odpowiada w zasadzie tym cechom, jakie podkreśliliśmy przy analizie menuetów epoki klasycznej. Zaznaczyć jedynie należy, że forma ulega zupełnie swobodnemu rozszerzeniu, że między menuetem a triem oraz przy powrocie do menueta zjawiają się ustępy łącznikowe (n. p. Menuetto Cappriccioso, Sonata Nr 2; Nr. 4), a tempo ulega znacznemu przyspieszeniu. Po raz pierwszy też w menuecie Webera zjawia się pierwiastek wirtuozowski. To też menuet Webera, choć nazwany menuetem, jest scherzem. Wybitny charakter scherza ma zwłaszcza menuet z ostatniej sonaty (op. 70). W trio tego menueta widzimy natomiast nowe zupełnie elementy: jest ono bowiem walcem. Jasną stąd jest rzeczą, że menuet w sonacie Webera to tylko nazwa, której odpowiada treść zupełnie inna, niż w sonacie klasycznej.

Owo przenikanie pierwiastków walca, a więc tańca rzeczywistego, do skostniałej formy tanecznej menueta, jest zjawiskiem podobnem do tego, jak menuet zdobył panowanie w suicie. Stara suita XVII. wieku obowiązkowo jeszcze miała w swym składzie sarabandę, taniec w takcie trzyczęściowym. W drugiej połowie tego wieku sarabanda od dawna już nie była tańcem; menuet zaś, jako taniec rzeczywisty, zaczął przenikać swemi pierwiastkami do sarabandy, stopniowo wypierał ją, aż w końcu zajął miejsce sarabandy w suicie.

Pod względem harmonicznym cechuje menuety Webera większe bogactwo modulacji. pod względem rytmiki — większe ożywienie i rozmaitość, niż w menuetach klasycznych. Przeciwstawianie legato i staccato, wyzyskiwanie efektów barwy dźwiękowej, oraz zróżnicowanie dynamiczne — oto dalsze cechy menuetów Webera.

Odnajdujemy w nich przeto wszelkie szczegóły, znamienne dla scherza.

Wspomnieć jeszcze należy, że menuet Webera nie zawsze ma tonację sonaty; w sonacie C-dur (Nr. 1.) menuet utrzymany jest w to-

[1]) Nr. 1, 2, 4 (Universal-Edition).

nacji mollowej paraleli dominanty (e-moll), trio w jej warjancie durowej (E-dur). Harmoniczny schemat menueta e-moll przedstawia się wzorem:

A — *B* — *A*
t — *b* — *t*, przyczem *A* wyraża wzór:
t — *SP* — *t*,
zaś *B*: *T* — *D* — *T*.

Sonaty fortepianowe Schuberta oraz fantazja (op. 78), posiadająca również formę sonaty, zawierają 3 menuety.[1]) Obie sonaty i fantazja są czteroczęściowe, menuet zajmuje w nich miejsce trzecie. Menuety z sonat mają tonację zasadniczą sonaty, menuet z Fantazji (G-dur) tonację mollowej paraleli dominanty (h-moll). Ten sam stosunek tonacji stwierdziliśmy powyżej u Webera; widzimy w tem zjawisku fakt oddalania się romantyków od obowiązującej zasady zachowania tonacji we wszystkich częściach składowych formy cyklicznej.

Menuety Schuberta, w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, z dosłownem powtórzeniem menueta po trio, są pod każdym względem prostsze od menuetów Webera. Schubert jeszcze w zupełności prawie zachowuje formę klasyczną, jedynie w trio menueta z sonaty Es-dur (Nr. 4) pierwiastek melodyjny i rytmiczny walca zbliża go do Webera. Najbardziej zaś znany z menuetów Schuberta, menuet z Fantazyi, posiada cechy scherza.

Mendelssohn w 3 swoich sonatach raz tylko używa menueta[2]), jako Tempo di Menuetto, którego temat posiada wybitne cechy scherza.

Formalnie wyraża się utwór ten formułą: *A* :/|: *B* :/|: *A'*, przyczem między *B* i *A'* występuje łącznik, podobnie jak w menuetach Webera. Harmoniczną zaś budowę tego menueta w fis-moll przedstawić możemy wzorem: t — SP — t.

Także w 3 sonatach Szopena widzimy jeden tylko menuet, w sonacie c-moll. Jest to menuet z triem i ze ścisłem powtórzeniem menueta „da capo", a więc w formie *A* :/|: *B* :/|: *A*, utrzymany w tonacji Es-dur, trio zaś w es-moll. Wyraża go zatem wzór: *T* — *v* — *T*, przyczem *A* i *B* nie modulują pod koniec reprizy *a*.

Znamienną cechą tego menueta jest kanoniczne prowadzenie tematu tak w menuecie, jak w trio. Jest to tem więcej interesujące, że Szopen nigdy prawie nie posługuje się kontrapunktyczną techniką. Menuet ten wszakże nie posiada ani cech menueta, lekkości i wdzięku, ani też elementów scherza. Odbija przeto on sam, jak i cała sonata c-moll, od dwu późniejszych, potężnych sonat: B-dur i h-moll, z których każda zawiera scherzo. Scherza z sonat Szopena, a w wyższym jeszcze stopniu cztery scherza jego samodzielne, owe wspaniałe poematy romantycznej muzyki, są przekonywującym dowodem, że natura romantyków w tej formie znalazła swój odpowiedni wyraz.

W sonatach Schumanna[1]) spotykamy jedynie scherzo, niema w nich zupełnie menueta.

Reasumując poprzednie nasze spostrzeżenia, odnoszące się do stanowiska menueta w sonacie fortepianowej klasyków i romantyków, widzimy:

1. że menuet, zrazu jakby obowiązkowy, ustępuje z czasem miejsca scherzu.

2. że tak menuet, jak scherzo tę samą rolę spełniają w sonacie: służąc rozmaitości i kontrastowi, są równocześnie nicią, wiążącą z sobą części sonaty; czyli innemi słowy: dzięki ich obecności spełnia się doskonale zasada „jednolitości w różnorodności".

W ciągu naszych rozważań zwracaliśmy uwagę na tę właśnie kwestję ostatnią, w szczególności u Haydna, następnie i u innych autorów, Nie powtarzając przeto tych wniosków ogólnych, podamy tylko na zakończenie tabelkę, uzmysławiającą stanowisko menueta w sonacie, z uwzględnieniem produkcji w zakresie sonaty fortepianowej i scherza, jako jej części składowej.

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Klasycy:	Haynd	34	13	0
	Mozart	17	2	0
	Beethoven	32	5	12
	razem	83	20	12

[1]) Sonaty Nr. 4 i 8 (Edition Peters).
[2]) Op. 6, E-dur.

[1]) Op. 11, Op. 22 i Op. 14 (Concert sans orchestre).

		Liczba sonat fortepianowych	Sonaty z menuetem	Sonaty ze scherzem
Romantycy:	Weber	4	3	0
	Schubert	11	3	5
	Mendelssohn	3	1	1
	Szopen	3	1	2
	Schumann	3	0	3
	razem	24	8	11
	Ogólna liczba	107	28	23

Dla stworzenia sobie należytego obrazu musi się brać pod uwagę nie bezwzględną liczbę menuetów lub scherz, lecz liczbę względną, wyrażającą stosunek liczby sonat do liczby jednej lub drugiej z dwu badanych przez nas form. Liczba ta wykazuje maximum menuetów na korzyść Haydna, maximum zaś scherz na korzyść romantyków. Potwierdza przeto w zupełności wypowiedziane powyżej wnioski.

Z OPERY.

Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin St. Moniuszki wystąpił Teatr miejski z tygodniem Moniuszkowskim, który rozpoczęty dnia 5. maja zakończył się dnia 11. maja a mieścił w sobie stosownie do zapowiedzianego programu dwa przedstawięnia „Halki" po jednem „Hrabiny" i „Strasznego dworu", jedno złożone z „Dziadów" i „Flisa", jedno (inauguracyjne) z „Verbum nobile", odczytu, apoteozy i baleciku „W Ubielu — przed laty", wieczór zaś sobotni składał się z produkcji koncertowo-operowej. Program podany w ostatnim numerze „Gazety Muzycznej" uległ w ostatniej chwili następującym zmianom: uroczysty obchód rozpoczął się nie uwerturą „Baśń zimowa", lecz uwerturą do „Parii", odczyt prof. Niewiadomskiego zatytułowany był „O twórczości narodowej St. Moniuszki", we wtorek dnia 6. dano „Hrabinę" (z p. Horoszyńskim a nie Okońskim w roli Dzidziego), a we czwartek „Straszny dwór". W „Strasznym dworze" p. Mossoczyego, zastępował p. Głowacki, a Cześnikowę śpiewała p. Marynowiczówna, w „Halce" śpiewał Stolnika p. Jeleński, a Janusza p. Okoński, we „Flisie" powtórzonym w sobotę p. Kuligowski śpiewał zamiast p. Mossoczyego, tegoż wieczora zamiast uwertury do „Parii" grano „Opowieść zimową", p. Freszel nie brał wcale udziału w koncercie, p. Mossoczyego zastąpił p. Lipanowicz („Florjan szary").

Publiczność gromadziła się bardzo licznie, natłoczone były przedstawienia „Halki", „Strasznego dworu", „Hrabiny", „Dziadów" w połączeniu z „Flisem", nieco mniejsze zainteresowanie wzbudziło przedstawienie inauguracyjne i wieczór koncertowo-operowy. Pod względem artystycznym najudatniejsze były przedstawienia „Flisa" i „Halki", najsłabsze przedstawienie „Strasznego dworu" z powodu ubytku p. Mossoczyego (na półgodziny przed rozpoczęciem spektaklu wycofał się z udziału) i trudności z zastępczyniami nieobecnej p. Kasprowiczowej. Nowy układ sceniczny „Halki" wywołał zdania rozmaite, stwierdzić jednak należy, iż zarzuty wywołane były raczej pewnemi niedokładnościami scenicznemi, niż istotnemi zmianami wprowadzonemi przez prof. Niewiadomskiego. Prasa zarówno lwowska jak i zamiejscowa złożyła kierownictwu opery lwowskiej za cykl Moniuszkowski uznanie w słowach bardzo gorących. (+)

Z SALI KONCERTOWEJ I Z POPISÓW.

Bardzo słaby rezultat ruchu koncertowego za cały czas od ostatniego sprawozdania, zamyka się w trzech wieczorach, jeżeli w rachubę brać nie będziemy wszystkich produkcyj dobroczynnych dość licznych, ale już z powodu swego celu usuwających się z pod krytyki. Rzecz prosta, że w uwadze tej żaden zarzut mieścić się nie może, ruch koncertowy był bowiem słaby nie z powodu czyjejś opieszałości, tylko z powodu ciężkiego położenia, w jakiem znajdowało się miasto, a dziękować tylko Opatrzności należy, iż miesiące grozy i rozlewu krwi przeminęły, i że zamiast nieustannie gromadzących się chmur, widzimy nareszcie wyjaśniony horyzont i rozległe pola do pracy. Na tem tle trzy nadmienione koncerty wyglądają jak jaskółki zapowiadające wiosnę. Koncerty te wprawdzie, to tylko produkcje solistyczne, cały ich ton jednakże razem z firmą koncertantów wprowadza słuchacza w atmosferę muzyki najlepszej i najpoważniejszej, więc z odpowiednią powagą uznanie im złożyć należy.

Pani St. Argasińska-Choynowska — bo ona-to pierwsza przerwała długie milczenie — wystąpiła z wieczorem pieśni nowoczesnej, poprzedziwszy utwory C. Debussyego i S. Rachmaninowa parą starowłoskich aryj. Debussy i Rachmaninow, to jeszcze coprawda nie ostatnie słowo modernizmu, żalu jednakże z tego powodu nie można mieć do koncertantki żadnego, bo obaj ci kompozytorowie byli u nas dotąd śpiewani bardzo rzadko. — Odmienni w swych typach, łączą się w pewnej tęsknocie skierowanej ku nowym nieznanym

szlakom. Subtelny, delikatny i wyrafinowany Debussy odkrywa je zręcznie i przesuwa przed muzyczną wyobraźnią słuchacza we właściwy sobie sposób: poetyczny i wytworny z lekka drażniący ucho przyzwyczajone do wygodnych i uświęconych przeszłością form harmonicznych. Mimo całej poezji, Debussy jest w swojej muzyce często chłodny i refleksyjny; Rachmaninow ma więcej ciepła, przemawia zeń życie pełniejsze. Pieśni były bardzo zajmujące. Pani St. Argasińska-Choynowska, jako pieśniarka w porównaniu do czasów przedwojennych, kiedy to zaczynała pierwsze na estradzie stawiać kroki, zrównoważyła się i ustaliła nadzwyczajnie, nie robi już żadnych wokalnych eksperymentów, nie szuka efektownych środków, lecz występuje z rzeczami należycie ustalonemi, stąd ogólne wrażenie jest już dziś całkowicie artystyczne. W jej wykonaniu odczuwa słuchacz spokój na tle niezbędnego wzruszenia, czy też odwrotnie: wzruszenie na tle spokoju, w tem zaś niezawodnie leży najważniejsza część zadowolenia audytorjum. Przy biegłym i należycie odczutym akompaniamencie p. Głowackiego osiągnęła artystka całkowite powodzenie i dla pieśni i dla siebie jako wykonawczyni.

Bardzo miłem urozmaiceniem koncertu był występ p. Flory Listowskiej młodziutkiej pianistki, która zagrała kilka utworów Szopena, Liszta i Leszetyckiego, a następnie parafrazę Pabsta z „Eugeniusza Onegina" i kilka rzeczy nad program. Zdrowie, młodość i wdzięk cechują w pierwszym rzędzie tę grę. Technika jest jasna, czysta i doskonale rozwinięta, uderzenie jędrne i od popadania w jakieś ekstremy wolne, frazowanie dowodzi, że muzyka jest językiem zrozumiałym dla młodej pianistki, mimo, że właśnie z powodu swej młodości, posługuje się nim nie tak samoistnie jeszcze, jak to kiedyś w przyszłości nastąpi. Talentu ma p. Listowska niezaprzeczenie bardzo wiele. I tymto właśnie talentem, łatwością i świeżością zarówno gry jak i całej osobistości swej artystycznej, zdobywa sobie bez trudu audytorjum i liczne a zasłużone oklaski. Prof. Głowackiemu znaczna ich część również się należy, on to bowiem pokierował rozwojem artystycznym młodej pianistki umiejętnie i szczęśliwie.

Długa pauza przedzielająca dwa koncerty Śliwińskiego od ostatnich jego występów przed laty sześcioma, nie wpłynęła ujemnie na żadną stronę. Zarówno bowiem nie zmniejszył się urok niepospolitego artysty, jak nie zmieniło się usposobienie publiczności naszej dla niego. Śliwiński pojawił się w całej swej dawnej sile, zawsze naturalny i prosty w pojmowaniu utworów sztuki, wierny dawnym programom z tą samą dewizą, że wśród literatury klasycznej i romantycznej (z przydaniem jeszcze Brahmsa i Liszta - kompozytora) tyle znaleźć można przedmiotu godnego słuchania i wykonania, iż niema najmniejszej potrzeby poszukiwać nowszych bogów. Jest więc jak był dawniej — konserwatystą. I taksamo jak wprzódy ulega nastrojowi chwilowemu, potrzebuje koniecznie odpowiedniej atmosfery, żywszego oklasku i warunków korzystnych, po przebyciu pierwszej połowy koncertu ożywia się znacznie. — Pierwszy koncert nie powiódł mu się artystycznie w tym stopniu co następny, ale ten drugi był istotnie szeregiem gabinetowych okazów nieskazitelnej techniki, mistrzowskiego stopniowania odcięni i niezrównanego nakładania barw zawsze pełnych smaku, żywych, ciepłych, niekrzyczących ani jaskrawych, a silnych mimo to i męzkich. Szopena gra z przekonaniem i przekonywująco, z pietyzmem i podziwem, co również i u słuchacza pietyzm i podziw wywołuje. Refleksyjną poezję Lisztowskiego sonetu stara się uczynić jaknajprostszą i w podobny sposób traktuje wszystkie strojne błyskotki wirtuozowskie bez robienia z nich wielkiej parady, z życiem lecz i z pewnem umiarkowaniem dobrego tonu. Zawsze przemawia zeń natura urodzonego muzyka, co sztukę kultywował z najwyższego rozkazu wewnętrznej siły i zamiłowania. (*st. n.*)

Produkcja szkoły H. Ottawowej i Konserwatorjum.

Nadlatują już zwiastuny zbliżającego się końca roku szkolnego: popisy szkół muzycznych. Rozpoczęły kampanię: szkoła H. Ottawowej i Konserwatorjum, w ubiegły czwartek. Obie produkcje były, niestety, naznaczone na tę samą godzinę, co utrudniło zadanie sprawozdawcy.

W popisie p. Ottawowej, znakomitej naszej pianistki, wyszczególniły się: p. Hippanówna (uczennica pny B. Franke) p. H. Flieg, p. Schauderówna, p. Hammerówna i p. Napadiewicz. Zdolności w połączeniu z wytrwałą pracą obustronną dały bardzo piękne rezultaty.

Z produkcji konserwatorjum słyszałem tylko ostatnie punkty programu mianowicie

śpiewaczkę pnę Bartelmus, uczennicę prof. Z. Kozłowskiej o doskonałym materjale głosowym i starannej kulturze i pianistkę p. Haniszewską, uczennicę prof. V. Kurza. Gra jej posiada wszystkie zalety znakomitej szkoły. Nieomylna technika palcowa, jędrny ton, pamięciowe opanowanie i wzorowe wniknięcie w styl utworów cechują każdy występ uczniów tego pedagoga wielkiej miary. — Chrucka, Horodyski, Kretowiczówna, Przyszychowska, Schwandówna, Steuerman, Szczepanowska, Tadlewski, Tyrowiczówna, Wołowska, z młodszych Lisicka i Wohlmanówna i w. i. to wszystko nazwiska o znanej artystycznemu, a nieraz i szerszemu światu, dobrze zasłużonej marce doskonałych pianistek i pianistów, talentów uformowanych żelazną ręką mistrza i wyposażonych na drogę sztuki we wszystkie środki jakich talent może potrzebować do wypowiedzenia się.

I czwartkowych koncertantów: p. Garfunklównę, p. Hermelina i wspomnianą p. Haniszewską będzie można zaliczyć do tego poważnego zastępu artystycznego, na który prof. Kurz może z dumą wskazać, jako na trwałą pamiątkę swej długoletniej pracy wśród naszego społeczeństwa.

Stanisław Głowacki.

NOWY DYRYGENT.

W czasach, kiedy kwestja dyrygenta-polaka coraz częściej się pojawia ze względu na zachodzącą potrzebę ludzi tego zawodu, potrzebę coraz aktualniejszą — miło nam umieścic głosy prasy krakowskiej odzywające się pochlebnie o Dr. Jachimeckim i jego występie niedawnym. Oto co pisze „Czas“ (M. C. Sobolewski):

„W obchodzie Towarzystwa muzycznego, otwartem przemówieniem prof. Jachimeckiego, wzięli udział p. Hendrichówna i p. Ludwig (pieśni i ballady), prof. Melcer (oryginalne utwory i transkrypcje fortepianowe z pieśni), oraz orkiestra, złożona z profesorów konserwatorjum, amatorów i członków kapeli koncertującej tu w jednej z kawiarń. Tak zespoloną orkiestrę przygotował do wykonania uwertury *Bajka*, *Elegii* i mazura z *Halki*, oraz prowadził prof. Jachimecki. W tym uczonym, historyku i estecie muzyki tkwi pierwszorzędny dyrygent, jak o tem już niejednokrotnie mogliśmy się ze zdawkowych próbek przekonać.“

i „Dziennik polski“ (K. H. Rostworowski):

„Ponieważ prof. Melcer zechciał współudziałem swoim uświetnić akademję, urządzoną w ubiegłą niedzielę (w teatrze im. Słowackiego) ku czci Moniuszki, pozwolę sobie, a propos tejże akademji, zwrócić uwagę czytelników na nowy i mojem zdaniem, bardzo wybitny talent. Właścicielem tego talentu jest Dr. Zdzisław Jachimecki. Miałem sposobność ujrzeć go po raz pierwszy w roli dyrygenta i z prawdziwą radością stwierdzam, że obudziły się we mnie wspomnienia pierwszorzędnych sił, że stanęły mi przed oczyma postacie Nikischa i Weingartnera, tych orkiestralnych cyzelatorów, w których ręku orkiestra staje się jednem ciałem i jedną duszą, to znaczy, jednym, żywym instrumentem. Oczywiście nie robię porównań. Sam Dr. Jachimecki rzuciłby pierwszy na mnie kamieniem, ponieważ wie on dobrze, iż na to, ażeby stanąć obok Nikischa, musiałby przedewszystkiem być Jachimeckim, to znaczy, musiałby być sobą, mającym orkiestrę i przez długi szereg lat wygrywającym na tej orkiestrze kapelmistrzowskie wprawki. Zwracam tylko uwagę powołanych czynników, ażeby, gdy nadejdzie pora i gdy stać nas będzie na krakowski Gewandhaus, nie zapomniano zezwolić na popróbowanie skrzydeł człowiekowi, który, w pomyślnych warunkach, stałby się może chlubą naszego muzycznego świata.“

SPIS DZIEŁ STANISŁAWA MONIUSZKI.

I. Muzyka kościelna.

Nieszpory i pieśń Ostrobramska „Witaj Święta“ na organy. — *Pieśni naszego Kościoła* na organy. — *Benedictus* na 4 głosy z organami. — *„Boże, Zbawco mój“* bas z fortepianem. — *Exaudi Deus orationem meam* tenor i baryton. — *Graduale* sopran i alt z organami. — *Hymn do Matki Boskiej* alt i bas z fortepianem. — *Hymn do Pana Jezusa* bas z organami. — *Inclina aurem tuam* sopran lub tenor z organami. — *Intende voci* sopran i alt z organami. — *Kiedy ranne wstają zorze* kwartet mieszany z organami. — *Laudate Dominum* sopran i alt z fortepianem. — *Litanje do Najświętszej Panny Ostrobramskiej* na chór mieszany. — *Modlitwy:* „O Marjo, bądź pozdrowiona“. — „Głos mój podnoszę do Boga Rodzicy“. — „W poświstach wichrów losu“. — „Ojcze nasz, któryś jest w niebie“. — „W ciężkiej niedoli, którą dziś ponoszę“. — *Msze:* 1) Na

sopran i alt z organami. 2) Na dwa soprany i alt z organami. 3) Piotrowińska na chór mieszany i głosy solowe z organami. 4) Na chór czterogłosowy z tow. kwintetu smyczkowego i organów. 5) Na chór czterogłosowy z organami. 6) Żałobna (Pieśni żałobne do Mszy świętej za dusze zmarłych) na chór mieszany z organami. 7) Żałobna na chór mieszany z organami. — *„Ojcze nasz“* na 4 głosy z organami. — *„O władco świata!“* mezzo sopran albo baryton z organami. — *Pieśń o św. Stanisławie* (Cześć tobie, naszej krainy patronie) na 1 głos ź fortepianem. — *Pieśń pokutna* (O Panie, co losy ludzkości) na 1 głos z fortepianem. — *Pozdrowienie anielskie* (Zdrowaś Marjo, łaskiś pełna) na 4 głosy z organami. — *Psalm pierwszy* na 1 głos z organami. — *Sub tuum praesidium* na 1 głos z organami. — *Wieczny pokój lirnikowi* na 1 głos z organami. — *Zwiastowanie* na mezzo sopran lub baryton z organami.

II. Kantaty.

1) *Krumine.* Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 2) *Madonna,* hymn Petrarki, na orkiestrę, chór i baryton solo, (niewydana). 3) *Milda.* Kantata mitologiczna. Treść z „Witoloraudy“ słowa J. I. Kraszewskiego na sola, chór i orkiestrę. 4) *Nijoła,* czyli Wundyny. Treść z „Witoloraudy“ (niewydana). 5) *Pani Twardowska,* tekst A. Mickiewicza, na sola, chór i orkiestrę. 6) *Sonety krymskie,* tekst A. Mickiewicza. Ośm sonetów. (Cisza morska, Żegluga, Burza, Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym, Ajudah.) 7) *Widma.* Sceny liryczne, słowa A. Mickiewicza (Dziady), na sola, chór i orkiestrę.

III. Uwertury.

1) *Bajka* (Conte d' hiver) uwertura fantastyczna. 2) *Śmierć Abla.* Uwertura do opera seria, 3) Uwertura wojenna. 4) Z op. „Ideał“.

IV. Kompozycje orkiestralne.

1) *Marsz żałobny* z chórem. 2) *Mazur baletowy.* F-dur. 3) *Pokój spracowanej duszy.* Pieśń wykonana na pogrzebie I. F. Dobrzyńskiego. 4) *Polonez koncertowy* na wielką orkiestrę.

V. Muzyka do dramatów.

1) *Don Juan de Barbastro.* Melodramat w 3 aktach. 2) *Fedra.* Dramat. 3) *Hamlet.* Tragedja w 5 aktach Szekspira. 4) *Hans Mathis.* Dramat (niedokończony). 5) *Karpaccy górale.* Dramat I. Korzeniowskiego. 6) *Kasper Hauser.* 7) *Kupiec wenecki.* 8) *List żelazny.* 9) *Ostatnie bożyszcze.* 10) *Sabaudka* czyli błogosławieństwo matki. 11) *Żale Jeffity.* 12) *Parja,* tragedja. 13) *Zbójcy.* 14) *Lilla Weneda,*

VI. Opery i operetki.

1) *Beata,* opera w 1 akcie. Słowa I. Chęcińskiego. 2) *Bettly,* opera komiczna w 1 akcie. Słowa francuskie Scribego. 3) *Flis,* opera w 1 akcie. Słowa St. Bogusławskiego. 4) *Halka,* opera w 4 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 5) *Hrabina,* opera w 3 aktach. Słowa Wł. Wolskiego. 6) *Jawnuta,* operetka w 2 aktach. Słowa F. D. Kniaźnina. 7) *Karmaniol* czyli francuzi lubią żartować (zaginął). 8) *Loterja,* operetka w 1 akcie. Słowa Oskara Milewskiego. 9) *Nocleg w Apeninach.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 10) *Nowy Don Kiszot.* Słowa Al. hr. Fredry (zaginął). 11) *Parja,* opera w 3 aktach. Słowa Jana Chęcińskiego. 12) *Pobur rekrucki,* operetka. Słowa W. Marcinkiewicza (zaginęła), 13) *Rokiczana,* opera w 3 aktach. Słowa I. Korzeniowskiego (niedokończona). 14) *Sielanka,* opera w 2 aktach (zaginęła). 15) *Straszny dwór,* opera w 4 aktach z prologiem. Słowa J. Chęcińskiego. 16) *Trea,* opera w 2 aktach. Słowa I. S. Jasińskiego (niedokończona). 17) *Verbum nobile,* opera w 1 akcie. Słowa J. Chęcińskiego. 18) *Walka muzyków,* operetka (zaginęła). 19) *Woda cudowna,* opera (zaginęła). 20) *Żółta szlafmyca,* opera. Słowa Fr. Zabłockiego (zaginęła).

VII. Balety.

1) *Figle szatana.* (Nie cała muzyka w tym balecie jest Moniuszki.) 2. *Monte Christo* (ddto), 3) *Na kwaterze.*

VIII. Pieśni i ballady.

Zebrane w 12-tu Śpiewnikach domowych i wydane luźnie.

IX. Na sam fortepian.

1) *Premier Nocturne.* As-dur. 2) *Mazur.* D-dur. 3) *Fraszki.* 4) *Sześć polonezów.* 5) *Kołysanka.* 6) *Vilanella,* 7) *Polka.* 8) *Trzy walce.* 9) *Deux feuilles d' album.*

X. Dzieła teoretyczne.

1) *Pamiętnik do nauki harmonji.* 2) *Szkoła na fortepian.*

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.